N° 1 ET 2. JANVIER—FÉVRIER 1905.

BULLETIN INTERNATIONAL DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE.

CLASSE DE PHILOLOGIE.
CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

ANZEIGER DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN KRAKAU.

PHILOLOGISCHE KLASSE.
HISTORISCH-PHILOSOPHISCHE KLASSE.

CRACOVIE
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ
1905

L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE A ÉTÉ FONDÉE EN 1873 PAR

S. M. L'EMPEREUR FRANÇOIS JOSEPH I.

PROTECTEUR DE L'ACADÉMIE :

S. A. I. L'ARCHIDUC FRANÇOIS FERDINAND D'AUTRICHE-ESTE.

VICE-PROTECTEUR : S. E. M. JULIEN DE DUNAJEWSKI.

PRÉSIDENT: S. E. M. LE COMTE STANISLAS TARNOWSKI.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL: M. BOLESLAS ULANOWSKI.

EXTRAIT DES STATUTS DE L'ACADÉMIE:

(§ 2). L'Académie est placée sous l'auguste patronage de Sa Majesté Impériale Royale Apostolique. Le protecteur et le Vice-Protecteur sont nommés par S. M. l'Empereur.

(§ 4). L'Académie est divisée en trois classes:

a) classe de philologie,

b) classe d'histoire et de philosophie,

c) classe des Sciences mathématiques et naturelles.

(§ 12). La langue officielle de l'Académie est la langue polonaise.

Depuis 1885, l'Académie publie, en deux séries, le „Bulletin international" qui paraît tous les mois, sauf en août et septembre. La première série est consacrée aux travaux des Classes de Philologie, d'Histoire et de Philosophie. La seconde est consacrée aux travaux de la Classe des sciences mathématiques et naturelles. Chaque série contient les procès verbaux des séances ainsi que les résumés, rédigés en français, en anglais, en allemand ou en latin, des travaux présentés à l'Académie.

Le prix de l'abonnement est de [illegible] k. = [illegible] fr.
Les livraisons se vendent séparément à 80 h. = 90 centimes.

Publié par l'Académie
sous la direction du Secrétaire général de l'Académie
M. Boleslas Ulanowski.

Nakładem Akademii Umiejętności.

Kraków, 1905. — Drukarnia Uniw. Jagiell. pod zarządem Józefa Filipowskiego.

Le Bulletin (Mars-Avril) de la Classe de philologie et de la Classe d'histoire et de philosophie sera envoyé ultérieurement.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES
DE CRACOVIE.

CLASSE DE PHILOLOGIE. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE A ÉTÉ FONDÉE EN 1873 PAR

S. M. L'EMPEREUR FRANÇOIS JOSEPH I.

PROTECTEUR DE L'ACADÉMIE :

S. A. I. L'ARCHIDUC FRANÇOIS FERDINAND D'AUTRICHE-ESTE.

VICE-PROTECTEUR : S. E. M. JULIEN DE DUNAJEWSKI

PRÉSIDENT: S. E. M. LE COMTE STANISLAS TARNOWSKI.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL: M. BOLESLAS ULANOWSKI.

EXTRAIT DES STATUTS DE L'ACADÉMIE:

(§ 2). L'Académie est placée sous l'auguste patronage de Sa Majesté Impériale Royale Apostolique. Le protecteur et le Vice-Protecteur sont nommés par S. M. l'Empereur.

(§ 4) L'Académie est divisée en trois classes:

a) classe de philologie,

b) classe d'histoire et de philosophie,

c) classe des Sciences mathématiques et naturelles.

(§ 12). La langue officielle de l'Académie est la langue polonaise.

Depuis 1885, l'Académie publie, en deux séries, le „Bulletin international" qui paraît tous les mois, sauf en août et septembre. La première série est consacrée aux travaux des Classes de Philologie, d'Histoire et de Philosophie. La seconde est consacrée aux travaux de la Classe des sciences mathématiques et naturelles. Chaque série contient les procès verbaux des séances ainsi que les résumés, rédigés en français, en anglais, en allemand ou en latin, des travaux présentés à l'Académie.

Le prix de l'abonnement est de [illegible] k. = 8 fr.
Les livraisons se vendent séparément à 80 h. = 90 centimes.

Publié par l'Académie
sous la direction du Secrétaire général de l'Académie
M. Boleslas Ulanowski.

Nakładem Akademii Umiejętności.

Kraków, 190[illegible]. — Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES
DE CRACOVIE.

CLASSE DE PHILOLOGIE.
CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

ANZEIGER
DER
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KRAKAU.

PHILOLOGISCHE KLASSE.
HISTORISCH-PHILOSOPHISCHE KLASSE.

ANNÉE 1905.

CRACOVIE
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ
1906

Table des matières.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE.

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.
II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

Nº 1 et 2. Janvier — Fevrier. 1905.

SÉANCES

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.

SÉANCE DU 9 JANVIER 1905.

Présidence de M. C. MORAWSKI.

M. L. Sternbach présente son travail: *„Spicilegium Prodromeum"*.

Le Secrétaire présente le compte rendu de la séance de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne, du 9 décembre 1904 [1]).

SÉANCE DU 13 FEVRIER 1905.

Présidence de M. C. MORAWSKI.

M. J. Bołoz Antoniewicz présente ses travaux: 1) *„L'énigme de »la derelitta«"*; 2) *„Un Rubens ignoré: Sigismond III roi de Pologne domptant l'hèresie"* [2]).

[1]) Voir Résumés p. 4.
[2]) Voir Résumés p. 8.

Le Secrétaire présente le travail de M. T. Sinko: *„Les sources des exemples cités dans »La vie de l'honnête homme« de Nicolas Rey"* [1]).

Le Secrétaire présente le compte rendu de la séance de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne, du 21 janvier 1905 [2]).

La Classe de philologie a résolu, en sa séance du 3 fevrier 1905 de procéder à la publication d'une édition critique des oeuvres des Pères grecs de l'Eglise, du IV-e siècle. Cette entreprise a été rendue possible par un acte de munificence privée qui a pourvu en bonne partie aux frais de la publication projetée; le comte Auguste Cieszkowski de Wierzenica prés Posen a offert à cet effet la somme de 10.000 couronnes. D'autre part, Mr. le Professeur Léon Sternbach a destiné 1000 couronnes à l'achat de livres concernant cette époque. Une commission spéciale a été désignée pour diriger les travaux préparatoires; elle se compose de MM.: Miodoński, Morawski, Pawlicki, Sinko, Sternbach, Witkowski. Les écrits de Grégoire de Nazianze seront publiés les premiers par les soins de la dite commission. Quelques excursions seront faites dès cette année, afin d'étudier et de réunir les manuscrits nécessaires à la publication projetée. Les savants qui s'intéresseraient d'une façon quelconque à la réussite de cette oeuvre sont priés de vouloir bien y prêter leur concours, en transmettant leurs informations à l'adresse de Mr. le professeur Léon Sternbach, à Cracovie (Université, séminaire de philologie classique).

II. CLASSE DE PHILOSOPHIE ET D'HISTOIRE.

SÉANCE DU 16 JANVIER 1905.

Présidence de M. F. ZOLL.

M. A. Prochaska présente son travail: *„Le roi Ladislas Jagellon"*.

Le Secrétaire présente le travail de M. Auguste Sokołowski: *„Le général Skrzynecki d'après sa correspondance"*.

[1]) Voir Résumés p. 23.
[2]) Voir Résumés p. 6.

Le Secrétaire présente le travail de M. M. Gumowski: „*La monnaie courante en Pologne au X-e et XI-e siècle*“.

SÉANCE DU 20 FEVRIER 1905.

Présidence de M. F. ZOLL.

Le Secrétaire dépose sur le bureau les dernières publications de la Classe:

Wł. Abraham: »Udział Polski w Soborze pizańskim 1409«. *(La Pologne et le Concile de Pise en 1409)*, 8-o, p. 33.

K. Potkański: »Zajęcie Wielkopolski (Rok 1313 i 1314)«. *(L'occupation de la Grande-Pologne [1313 et 1314])*, 8-o, p. 16.

Le Secrétaire présente le travail de Msgr. L. Chotkowski: „*Histoire politique des anciens couvents de femmes en Galicie (1773—1848)* [1]).

[1]) Voir Résumés p. 24.

Résumés

1. **Posiedzenie Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, z dnia 9 grudnia 1904.** *(Compte rendu de la séance de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne, du 9 décembre 1904).*

M. M. Sokołowski, président rend compte de l'excursion scientifique qu'il fit à Lublin, au cours de l'automne dernier.

En 1899, M. Joseph Smoliński découvrit dans la chapelle de l'ancien château (aujourd'hui maison d'arrêt) des débris de peintures murales. M. Pokryszkin, architecte russe, délégué par la Commission archéologique de Pétersbourg à l'effet d'exécuter des recherches à Lublin, compléta cette découverte ou plutôt mit entièrement à jour l'ornementation murale entrevue par M. Smoliński.

M. Sokołowski en ayant obtenu l'autorisation de la Commission, étudia avec soin la chapelle ainsi que les peintures dont elle est décorée. L'architecture de l'édifice lui-même est des plus intéressantes. C'est une construction gothique double, c'est-à-dire comprenant une salle souterraine et une salle supérieure, toutes deux de formes et de dimensions identiques. La voûte repose sur un pilier central comme à l'Eglise Sainte-Croix à Cracovie. C'est sous l'invocation de la Sainte Trinité que fut élevé ce sanctuaire, comme beaucoup d'autres églises et chapelles du temps de Ladislas Jagellon et de Casimir, fils de ce prince. Cette invocation était donc la préferée des Jagellons. Parmi les fresques qui recouvrent les parois intérieures du monument il y en a une qui attire tout de suite l'attention: elle représente le fondateur de l'église. On y voit la Mère de Dieu avec l'enfant Jésus, assise sur un trône aux deux côtés duquel deux Saints se tiennent debout. Devant le trône de Marie, à genoux, le roi ayant à sa droite et à sa gauche deux compagnons, l'un représentant le pouvoir militaire du

souverain, l'autre (le diacre chantre Mistko) son pouvoir civil, ou plutôt, la chancellerie ruthène de Jagellon. C'est bien à Ladislas Jagellon et non à un autre prince que se rapportent ces images, et M. Sokołowski donne à l'appui de cette assertion une foule de preuves convaincantes. Citons-en quelques-unes. Sur la fresque en question le personnage royal paraît être un sexagénaire. Or, en 1415, date de l'achèvement de ces peintures murales, Jagellon comptait soixante cinq années. En outre la figure du roi répond parfaitement à la description que nous en a laissée Długosz; elle ressemble même à celle qui se trouve au château de Cracovie sur le tombeau de ce monarque. Enfin c'est encore en faveur de ce Jagellon que parle le blason Pogoń (le cavalier de Lithuanie) qu'on voit aussi dans cette composition. Ce blason est peint sur un écusson et présente la particularité significative suivante: un ange, descendant du ciel, pose une couronne sur la tête du cavalier. Une inscription ruthène, encore intacte, nous apprend que la décoration de la chapelle fut achevée le 10 août 1415, par maître André, peintre. En terminant son rapport, M. Sokołowski fait remarquer que l'inscription ruthène dont il vient de parler nous transmet le nom d'un peintre ruthène. D'un autre côté Madame Marie Hruszewska, dans les annales de la „Société de Szewczenko", a publié un document tiré des archives de la ville de Przemyśl, aux termes duquel le roi Ladislas Jagellon octroie des terres au pope Hoyl, en récompense des ouvrages de peinture exécutés par ce dernier à Sandomir et dans d'autres villes. Voici donc constaté que deux artistes ruthènes ont participé à la décoration des églises de Pologne.

MM. Potkański et Louis Puszet prennent la parole dans la discussion qui suit l'exposé de M. Sokołowski.

M. Georges Kieszkowski soumet à la Commission la photographie et la description d'un souvenir de la délivrance de Vienne (1683), souvenir jusqu'ici inconnu, qu'il a découvert à Viareggio, près de Pise. L'ensemble de ce souvenir comprend le roi Jean III, une statue de la Foi, un Turc et trois figures allégoriques qui surmontent aujourd'hui des pilastres faisant partie de l'enceinte d'un hôtel. Toutes ces figures, en marbre de Carrare, proviennent de Bozzano, près de Lucques, où elles ornaient l'attique de la villa de Félix Talenti, villa achetée par le propriétaire de l'hôtel susdit. Ce nom de Talenti a donné la clé de la genèse de ces compositions. Il rappelle en effet le secrétaire de Jean III, le comte Thomas Talenti, originaire de

Lucques, qui accompagna le roi de Pologne dans son expédition de Vienne et qui fut chargé de porter à Rome un étendard turc pris dans cette fameuse journée. Il est donc permis de penser que Talenti, après la mort de Sobieski, retourna dans sa patrie, et fit ériger sur l'attique de sa villa les statues dont nous parlons, en témoignage de son affection pour le roi de Pologne et en souvenir d'une victoire à laquelle il avait pris part.

M. Sokołowski fait connaître une communication de M. J. Smoliński, touchant les monuments de Płock, auxquels se rattache le nom des princes Obelkowicz. Cet excellent travail, illustré de dessins et d'aquarelles exécutés avec soin et talent par l'auteur, contient une description détaillée de portraits, miniatures, chasubles, chapes, calices et canons; on y trouve encore l'inventaire minutieux du trésor princier.

Le Secrétaire donne lecture de quantité de notes empruntées à des chroniques parues dans les journaux de Cracovie de 1803 à 1847 et recueillies par M. Clément Bąkowski. Ces notes, fort curieuses, concernent les Beaux-Arts et donnent une idée des procédés de critique ainsi que des opinions esthétiques en faveur à Cracovie parmi les journalistes de cette période.

---

2. **Posiedzenie Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, z dnia 21 stycznia 1905.** *(Compte rendu de la séance de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne, du 21 janvier 1905).*

Au début de la séance, il est donné lecture du compte rendu des XIII-e et XIV-e séances de la section de Léopol. A une de ces réunions M. Jean Bołoz Antoniewicz a communiqué la première partie de son travail: Recherches sur les oeuvres de Rembrandt en Pologne. Il a parlé du cavalier de Rembrandt faisant partie des collections de M. le comte Tarnowski à Dzików et émis quelques hypothèses au sujet du personnage qui a servi de modèle à l'artiste. M. Antoniewicz prétend que c'est le portrait d'un jeune homme en costume polonais, fort probablement de l'entourage immédiat de Rembrandt. Ce n'est donc pas un Lisowczyk (cavalier de Lisowski); il est même vraisemblable que le tableau fut inspiré par les gravures de Stefano della Belli, gravures où l'on voit fort souvent des cavaliers revêtus du costume polonais.

Le Secrétaire soumet ensuite à la Commission une communication de M. Joseph Smoliński au sujet d'un fragment de peinture murale qui se trouve à l'ancienne église des dominicains à Lublin, et d'un tableau à l'huile du XVII-e siècle qui est conservé dans la vieille église grecque uniate de la Nativité de la Sainte-Vierge, à Słuck. Des photographies sont jointes à ce mémoire. Ces peintures présentent un réel intérêt à cause de leurs sujets: on y voit en effet des scènes de persécution des réformateurs religieux. La peinture de Lublin représente le jugement dernier. Sur le chemin qui conduit au ciel nous voyons des rois, des sénateurs, des ecclésiastiques. Sur celui qui mène en enfer se déroulent des scènes curieuses, témoignant de l'ingéniosité du peintre. Les gentilshommes damnés pour s'être montrés favorables aux idées de la Réforme, pour avoir joué aux cartes, pour avoir mené une vie dissolue encombrent en foule cette route; on y remarque aussi Arius, Luther, Zwingli, un rabin juif, un prêtre séculier, etc. Ces scènes, inspirées sans aucun doute par quelque moine dominicain, ne manquent ni de piquant, ni d'un certain grain satirique. Le tableau de la vieille église grecque uniate de Słuck, peint aussi au XVII-e siècle, représente le premier concile oecuménique de Nicée, où, en présence des évêques de toute la chrétienté, fut réprouvée la doctrine d'Arius.

Dans la discussion à laquelle donne lieu ce mémoire, MM. Maryan Sokołowski et Julien Pagaczewski prennent la parole. M. Sokołowski fait remarquer que le personnage d'Arius se trouve dans les deux tableaux; dans les compositions religieuses du moyen âge ce même Arius figure très fréquemment. Si nous le retrouvons dans deux ouvrages du XVII-e siècle, nous sommes autorisés à considérer ces tableaux comme inspirés par la réaction, le retour aux conceptions médiévales, que fit naître la réforme. M. Pagaczewski, à propos de la communication de M. Smoliński, signale à la Commission toute une série de tableaux monastiques, à sujets didactico-allégoriques, fort intéressants au point de vue de l'histoire de la civilisation et des moeurs: il serait à désirer que ces ouvrages devinssent l'objet d'une étude comparative sérieuse. On voit des peintures de ce genre — sans grande valeur artistique d'ailleurs — à Mogiła près de Cracovie, et dans les couvents des Augustins, des Clarisses, des Visitandines, des Cordeliers et des Carmes à Cracovie. Tous ces tableaux, inspirés par les religieux de ces couvents, datent du XVII-e siècle; tous reflètent plus ou moins la réaction excitée

par la réforme. Certains d'entre eux comme, par exemple, la grande composition à sujet moral qui est suspendue dans les galeries de l'église Sainte Catherine à Cracovie, se rapprochent beaucoup des fameuses „Danses des morts". D'autres, comme celui de Mogiła, sont en quelque sorte l'illustration des représentations scéniques connues sous le nom de moralités.

Le Secrétaire donne lecture d'une note de M. Michel Witanowski au sujet d'un tableau tombal reproduisant l'image de Stanislas de Łowicz (1548). Ce tableau se trouve dans l'église de Wrocieryż, près de Pinczów. Peint sur bois de tilleul, l'ouvrage en question contient deux figures à genoux au pied de la croix: un prêtre en surplis avec, sous les genoux, la devise des Miechowites, et une femme en prières, le rosaire à la main. Devant elle un écusson porte le blason Pilawa. La Mère de Dieu et Saint Jean recommandent au Christ crucifié les pieux fidèles agenouillés et suppliants. C'est une épitaphe composée, ou commandée par Stanislas de Łowicz en 1548, ainsi qu'en fait foi l'inscription, à la mémoire de sa mère, Hélène de Lęczkowice, au blason Pilawa. Stanislas de Łowicz, bachelier ès arts libéraux et en philosophie de l'université jagellonienne, fut plus tard professeur à la faculté de médecine et à celle de philosophie. Après être entré dans l'ordre des Miechowites, il devint curé de Wrocieryż.

M. Maryan Sokołowski est élu Président de la Commission pour l'année 1905; M. Léonard Lepszy, vice-président, et M. Julien Pagaczewski, secrétaire, pour 1905 et 1906.

---

3. J. BOŁOZ ANTONIEWICZ. 1) **Zagadka „derelitty".** ***(Das Rätsel der „derelitta").***

Gegenstand der Untersuchung ist das faszinierende Bild der fürstlich Pallavicinischen, im Palazzo Rospigliosi zu Rom befindlichen Privatgalerie, das bisnun allgemein als „derelitta", die Verstoßene, u. s. w. bezeichnet und dem Sandro Botticelli zugeschrieben wird.

Die ikonographische Deutung.

Das Bild mißt ca. 50 cm Höhe und 43 cm Breite. Die Maße sind approximativ, da, wie mir mein Gewährsmann, Herr A. v. Darowski, eben aus Rom mitteilt, Tafel und Rahmen (auf der Rückseite) mit

Papier überklebt sind; vorn mißt die Tafel 47×41·5 cm. Es wurde zuerst von Venturi: Tesori d'arte inediti di Roma. Roma. Anderson, 1896 publiziert und bald darauf die vortreffliche Andersonsche Photographie Nr. 4739 als „la derelitta ovvero la moglie del Levita (?)“ in Handel gebracht. Es stellt bekannterweise das Innere eines Palasthofes vor: schlichte Steinquadern, fast in der Mitte der fensterlosen Wand ein hoher und verhältnismäßig enger Torgang, der mit dem (schwarzgrünen, ehernen oder eisernen) zweiflügeligen Tore abschließt. Rechts und links zieht sich, diese Rückwand entlang, eine Steinbank mit einem schemelartigen Stufenvorsatz, der sich auch an ihren Schmalseiten vor dem Torgang fortzieht und zu diesem eine Stufe bildet. An der linken Ecke dieser Steinbank sitzt barfuß mit entblößten Armen und aufgelöstem blondem Haare, bloß mit einen Hemde, von dessen rechtem Ärmel nur lose Fetzen herabhängen, bekleidet, den Kopf in die Hände vergraben, vor Scham und Verzweiflung schluchzend, ein junges Weib.

Drei Kleidungsstücke liegen in wüster Unordnung herum, das eine etwas rechts, nach allen Seiten gezerrt, das zweite über die beiden Stufen hingeworfen, welche parallel zu dem Fußrahmen und unmittelbar über ihm die ganze Bildbreite durchqueren, das dritte, ein Mantel mit kreuzweise ausgebreiteten Ärmeln liegt links am Steinboden. Diese Mäntel und Kleider werden uns auf die Spur des Täters bringen.

Denn eine Missetat, ein Verbrechen ist hier in der Nacht — nocte pudore vacante — verübt worden. Eine schwere Unbill ist diesem jungen, nun schluchzend dasitzenden Weibe widerfahren. Das steht fest. „Sie sitzt weinend und voller Scham das Gesicht in den Händen bergend“, urteilt richtig M. G. Zimmermann (Allg. Kunstgesch. d. Gothik u. Ren. 2,342). »Quelle douleur sans nom, quelle honte affreuse, quel abandon exécrable cachait-elle ainsi?« fragt Émile Zola in seiner Charakteristik dieses Bildes, einer der frühesten und treffendsten, die wir haben. (»Les trois villes. Rome«. 1896 S. 64).

Auf gleich richtigen Voraussetzungen beruhen die beiden von der Forschung zu wenig beachteten Deutungsversuche Venturis und Creizenachs. Jener sieht in dieser rätselhaften Frauengestalt das Weib des Leviten, an dem die Söhne Belials sich schändlich vergangen, wohl mit Rücksicht auf das Buch der Richter 19, 21—26, und besonders auf die Worte: »qua cum tota nocte abusi essent, di-

miserunt eam mane. At mulier, recedentibus tenebris, venit ad ostium domus; dieser vermutet in ihr (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 21 (1898) 58—9) die von ihrem Bruder Ammon geschändete Tochter Davids. Themar, und zitiert aus dem zweiten Buch der Könige, Kap. XIII. folgende Worte als Beleg:

14. (Ammon) .... oppressit eam et cubavit cum ea, und dann den passus, wie nach vollbrachter Schandtat seine Liebe sich in Haß und Verachtung verwandelt, und er dem Diener sie hinauszuwerfen und hinter ihr die Türe zuzuschlagen befiehlt.

18. Quae induta erat talari tunica: hujuscemodi enim filiae regis virgines vestibus utebantur. Ejecit itaque eam minister illius foras: clausitque fores post eam.

19. Quae aspergens cinerem capiti suo, scissa talari tunica, impositisque manibus super caput suum, ibat ingrediens, et clamans.

Beide Gleichungen stimmen im wesentlichen. Wohl ist diesem schönen Weibe Gewalt angetan worden, auch ließe sich der liegende Mantel unschwer als die abgeworfene talaris tunica deuten. Doch gehen die Gleichungen ohne Rest nicht auf: wir haben auf dem Bilde nicht die Straße vor uns, sondern das Innere eines Hofes. Dies besagen schon die beiden Stufen und die fensterlose Wand, ganz unzweifelhaft wird es bei Betrachtung des Torganges. Hier, vom Hof aus gesehen, ist dies eherne Tor am Ende des Ganges angebracht, das heißt, daß die Gasse, „das Freie", sich hinter diesem Tore, nicht vor ihm befindet. Daß ein solcher Toreingang nach der Straße zu offen und ohne irgend einen Verschluß sein und das Tor sich erst an dessen innerem Ende befinden sollte, wird man doch nicht annehmen können. Das klagende Weib befindet sich also innerhalb ihrer Behausung, nicht außerhalb derselben, sie ist demnach keine Ausgestoßene, möglicherweise eine „derelitta", keineswegs aber eine „scacciata", sie kann somit auch die von ihrem Bruder Ammon geschändete und von dessen Diener aus dem königlichen Vaterhause schmachvoll ausgestoßene Themar nicht sein. Auch fehlt jenes Motiv der Asche, die sie sich aufs Haupt gestreut, während es auch nicht recht erklärlich ist, warum sie barfuß sein sollte.

Zweitens bleibt ein sehr wichtiger Umstand durch die Erzählung des Buches Samuelis vollkommen unaufgeklärt: das nächtliche Halbdunkel, worin das ganze Bild gehüllt ist. Alles verrät das erste Morgengrauen: das weiße Linnen ist von matter Farbe mit grauen Schatten, die herumliegenden Kleidungsstücke lassen

nur an den schärfer beleuchteten Rändern und Falten ihre hochrote Farbe erraten. Hände und Füße sind nicht fleischfarbig, sondern spielen ins Graue, ebenso die Kleider auf den weniger beleuchteten Flächen, wie auch die Quadersteine und die Steinbank; sehr charakteristisch sind die großen, feuchten Flecke, die an den Steinquadern, den Pilastern, der Steinbank und dem Stufenvorsatze hervortreten und die die Andersonsche Photographie treu wiedergibt. Es ist dies die Feuchtigkeit, die der Sandstein in einer warmen Sommernacht „ausschwitzt" und die frühmorgens in dunklen Flecken hervortritt. Das Bild ist ein halbes Nachtstück: dies ist schon mehrmals hervorgehoben worden. Muther spricht „von dem grauenden Morgen", Zimmermann „vom fahlen Dämmerlicht des Morgens", Steinmann (Botticelli 85) bemerkt sehr richtig: „Schon spielt das kalte graue Licht des Morgens um die Quadermauern des Palastes".

Alles das zwingt, für die Formeln Venturis und Creizenachs eine Zahl zu suchen, die im Dividenden restlos aufgehen würde. Auch hier ist das nächstliegende das einzig richtige. Das klagende Weib ist zweifelsohne Lukrezia, wie sie am frühen Morgen, nachdem Sextus Tarquinius als stolzer Eroberer nach verruchter Tat das eiserne Tor des kollatinischen Palastes hinter sich zugeschlagen, „weinend und voller Scham das Gesicht in den Händen bergend" im Hofe des kollatinischen Palastes sitzt, um dann, zur großen Selbstsühne sich ermannend, Boten nach Mann und Vater auszuschicken. Nicht in Boccaccios „De claris mulieribus", auch nicht bei dessen wortgetreuem Übersetzer Maestro Donato degli Albanzani de Casentino detto l'Apenninogena (um das Jahr 1395. Collezione di opere inedite o rare. Bologna 1882, S. 135) sind genügende Anhaltspunkte zu finden, wohl aber in der novellistischen Darstellung Ovids in den Fasten II. 721—852. Ich beschränke mich hier nur auf wenige Zitate. Nachdem Sextus Tarquinius bei dem nächtlichen Ausfluge der Belagerer von Ardea Lukrezia so weise im häuslichen Kreise waltend erblickt, entbrennt er zu ihr in toller, sündiger Liebe und beschließt, sie zu gewinnen (721—785). Bei Sonnenuntergang verläßt er nun das Lager, und gastlich öffnet sich ihm das eherne Tor des kollatinischen Palastes.

785. Accipit *aerata* iuvenem *Collatia porta,*
Condere iam *vultus sole parante suos.*

Als Verwandter des Gatten freundlich von Lukrezia aufgenommen,

überfällt er sie nachts mit gezücktem Schwert; nach langem, vergeblichem Bitten und Drohen erobert er sie endlich durch teuflische List.

810. succubuit famae victa puella metu.

Dann verläßt er das Haus.

„Der Tag ist soeben erstanden, sie aber sitzt mit aufgelösten Haaren, wie eine Mutter, die zur Leiche ihres Sohnes wandeln will“:

Iamque erat orta dies. passis sedet illa capillis,
813. ut solet ad nati mater itura rogum,
Grandaevumque patrem fido cum coniuge castris
815. evocat, et posita venit uterque mora.
utque vident habitum, quae luctus causa, requirunt
cui paret exequias, quove sit icta malo.

II. Der Künstler.

Die weiteren Schicksale Lukrezias, ihren heroischen Selbstmord, die Aufbahrung ihrer Leiche auf dem römischen Forum und Brutus' Brandrede, schildert uns derselbe Künstler auf dem berühmten Mittelstück des Cassone im Pitti-Palaste.

Vor allem dürften überzeugend die gleichen, schlichten tektonischen Motive wirken, die gleiche Raum- und Maßempfindung und die gleiche Kompositionsweise (Phot. Brogi 2961). Längs der beiden als Seitenkulissen einer Bühnendekoration gedachten Seitenpaläste zieht sich ebenfalls eine Steinbank mit dem gleichen Stufenvorsatz hin. Das Verhältnis von Stufe und Bank ist das gleiche wie auf dem römischen Bilde, denn es beträgt auf der Andersonschen Photographie der „derelitta“ rund 7.5 mm:19 mm., auf der Brogischen des Florentiner Cassone 2.6 mm: 7 mm, also etwa wie $1:2^3/_4$; die stark überhöhte Form des schmalen, schlichten, gewölbten Torbogens wiederholt sich genau im Hintergrund in den drei Bögen des Portikus, durch die sich die Aussicht auf eine schöne Landschaft mit Villen und Gärten öffnet. Höhe und Breite des Torbogens messen zwar auf der Photographie der „derelitta“ 130 und 57 mm, während diese Bögen auf der Photographie des Cassonebildes 43 und 22 mm betragen, hier also um $^1/_7$ breiter ausgefallen sind, wo sie bei gleichen Verhältnissen nur 19 mm Breite messen sollten; doch sind diese schlankeren Maße des Torbogens auf der „derelitta“

durch das Hochformat des Bildes bedingt, während jener Portikus das Mittelstück eines sehr ausgesprochenen Breitbildes bildet, dessen Höhe 41 cm zur Breite 124 cm (auf der Brogischen Photographie Nr. 2961 80 mm h., 245 mm br.) sich beinahe genau wie 1:3 verhält.

Auf beiden Bildern sehen wir glatte, fensterlose, nirgends abgefaste Wände, sehr schmächtige Pilaster und schmale dünne Gesimse, die gleiche Beschränkung auf die primitivsten, geradlinigen Formen, auf Zirkel und Lineal, die gleiche Vorliebe für das Scharfkantige und Schlichte, den gleichen Verzicht auf alle Zierformen. In der Welt, in der dies Lukreziadrama sich abspielt, scheint die Architektur Ornament und Zierform nicht zu kennen. Auf beiden Bildern hat Lukrezia aufgelöstes Haar und ist barfuß.

Die Wände des „Cassone“ sind glatt, wie verputzt, die Wand, vor der die „derelitta“ sitzt, besteht aus Steinquadern. Wohl spricht dieser Unterschied einigermaßen gegen die Zusammengehörigkeit beider Bilder. Dagegen ist aber zu bemerken, daß der Künstler sicherlich erst im letzten Momente, als ihm die Wand als kalter weißer Fleck zu kahl erschien, die Quaderlinien rasch und flüchtig hineingezeichnet (und die feuchten Flecke hineingemalt) hat, und zwar so eilig, daß sie sich nicht nur über die auf die Stufen geworfenen Gewänder fortziehen, sondern auch den Umriß der weiblichen Gestalt — wie mein Gewährsmann versichert — überschreiten.

Sehr bezeichnend ist auf beiden Gemälden die Bildung des langen, schmalen ristlosen Fußes. Man vergleiche beispielsweise den vorgeschobenen linken Fuß der Lukrezia auf dem „derelitta“-Bilde mit den feingliederigen, wie im Tanzschritt bewegten Füßchen des Greises, der mit der für den Maler des Bildes so charakeristischen, wie abwehrenden Handbewegung der linken Gruppe von rechtsher und dann wieder der Mittelgruppe von linksher zuschreitet. Die gleiche Form weisen übrigens auch die Füße der aufgebahrten Lukrezia auf.

Für die Beweisführung durch Hinweise auf analoge Faltenbildung ist das Material wohl kaum ganz hinreichend, da wir auf dem einen Bilde eine in vollkommenem Ruhezustand befindliche Einzelfigur von etwa 20 cm Länge, auf dem anderen aber über dreißig heftig bewegte, um die Hälfte kleinere Gestalten vor uns haben. Jedoch notiere ich auch hier folgende, wohl nicht zufällige Analogien:

a) die Falten am Rücken des vorhin erwähnten, der linken Gruppe zutänzelnden Greises bilden, ebenso wie das Hemd am Rücken der „derelitta“, sehr lange, bis an die Schenkel reichende, ununterbrochen fortlaufende, unten nach auswärts gebogene, am Nacken gleich Näten zusammenlaufende Rinnen; in gleiche Rinnen legt sich auch der von der Rechten zusammengeraffte Mantel des ersten, rechts von der Bahre stehenden, über die Achsel blickenden Mannes;

b) an beiden Bildern läßt sich eine Vorliebe für sehr breite, O-förmig sich öffnende Ärmel konstatieren, am linken Arme der „derelitta“, auf dem Lukreziabilde dagegen an den drei, die Bahre umstehenden Männern und von hinten gesehen, an der ersten Figur links;

c) die Enden der auf dem römischen Bilde herumliegenden Gewänder und die im Winde flatternden Kleiderzipfel des Cassone, sowie der Pferdeschwanz sind nicht aus dem Gedächtnis auf Grund längerer Kunstübung, sondern nach eigens zu dem Zwecke arrangierten, auf Boden und Stufen geworfenen oder auf eine Bretterwand genagelten Draperien kopiert, wodurch der Künstler beider Bilder sich noch als Anfänger dokumentiert.

Sehr bemerkenswert ist auch das Kompositionsschema beider Bilder, das in folgenden Motiven übereinstimmt: ein wichtiges Moment auf der linken Bildseite — in der Mitte ein offener Bogen — die rechte Bildseite leer, diese Leere auf dem Florentiner Cassone maskiert durch die beiden Lückenbüßer zu Pferd und zu Fuß, auf dem Pallavicini-Bilde gemildert durch den nach rechts gerückten Torbogen und die kleinere rechte Wandfläche. Einem Einwurfe möchte ich gleich jetzt und von vornherein begegnen. Das Hemd der derelitta ist weiß-grau, das Kleid der nach dem Selbstmord herausgetragenen Lukrezia zeigt dagegen eine hell olivengrüne Farbe. Wenn dies ein Beweis gegen die Identität der Heldin wäre, dann wäre die in der Mitte des Cassonebildes aufgebahrte Frauengestalt wieder nicht die Lukrezia, weil ihr Gewand auf demselben Bilde (!) abermals wechselt: hier ist es schmutzig braun, in der linken Gruppe, wie gesagt, hell olivengrün.

Endlich dürften die Maße für die Zusammengehörigkeit des Pallavicini-Bildes und des Pitti-Cassones wohl entscheidend sein. Das erstere mißt, wie erwähnt, ca 48—50 Höhe, das zweite 41 cm, es haben somit 1) beide annähernd die gleichen Maße, 2) ist das Bild auf der Schmalseite des Cassone, wie beinahe immer, entsprechend dem

Typus eines Hochbildes, um einige Centimeter höher (So messen z. B. die beiden Schmalseitenbilder des schönen florentinischen Cassones in der fürstlich Czartoryskischen Galerie zu Krakau 46 cm Höhe, das Mittelstück aber nur 40 cm Höhe. Die Maße des mit Recht demselben Künstler zugeschriebenen Mittelbildes mit der Geschichte der Esther, jetzt in Chantilly, stehen mir momentan leider nicht zur Verfügung, die Seitenbilder in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien haben je 28 cm Höhe u. s. w.). Die Seitenbilder sind gewöhnlich $^1/_6$ - $^1/_8$ höher als das Mittelbild (bezw. die beiden Mittelbilder). Gleiche Verhältnisse werden auch die Teile des berühmten Esther-Cassones in Chantilly und Wien aufweisen.

III. Amico di Sandro?

Vor wenigen Jahren noch wäre mit diesen Ausführungen die Sache erledigt gewesen, die Übereinstimmung des Pallavicini-Bildes mit dem Pitti-Cassone nach Inhalt, Form, Komposition und Maßen würde somit auch dies erstere Bild als unzweifelhaftes Werk des Filippino Lippi, des in neuester Zeit so schwer beschuldigten und dazu noch an Hab und Gut so hart geschädigten Künstlers, eines der feinfühligsten und durchgeistigsten, die Florenz hervorgebracht, zur Evidenz nachgewiesen haben.

Nun ist aber zwischen Sandro und Filippino ein „amico di Sandro“ eingeschoben worden, augenscheinlich ein großer, ein sehr großer Künstler, da Berenson, der ihn auferweckt, oder richtiger, erschaffen hat, ihm auch den Cassone mit der Geschichte der Esther in Chantilly und Wien zuschreibt. Auch den Lukrezia-Cassone im Pitti-Palaste hält Berenson für sein Werk (Florentine Painters 1903². S. 97). Somit müßte denn auch die „derelitta“, oder richtiger, die Lukrezia des Fürsten Pallavicini, ein Werk dieses namenlosen Künstlers sein! Es nimmt mich Wunder, daß Berenson seinem Klienten oder Helden diesen Ruhmestitel nicht erwirkt hat und „The Outcast“ immer noch (l. c. 108) als ein Werk Botticellis anführt. Ich gestatte mir hier, in diesem kurzen Auszug, wo ich auf einzelnes unmöglich eingehen kann, nur eine Frage. Der Esther-Cassone ist sicherlich eines der frühesten Bilder, auf dem wir nicht beiläufig zusammenkomponiertes, sondern mit merklicher Absicht und Treue wiedergegebenes, antik römisches Kostüm dargestellt finden. Wie kommt es denn, daß Vasari diese Eigenheit, die Einführung des antiken Kostüms und Details gerade als ein besonderes Ver-

dienst Filippinos hervorhebt. außerdem aber weder bei Berto Linaiuolo, dem vermeintlichen Sandro-Freunde (Gazette des Beaux Arts 1899 1, 459 ff. und besonders 2, 20—36), noch sonstwo davon Erwähnung tut? Mit Freuden bemerke ich, daß Berenson die Fresken in St. Maria Novella als eigenhändige Werke des arg verkannten Filippino anführt. Nun vergleiche man doch einmal ohne Voreingenommenheit die breiten, gleich einer rasch dahinhuschenden Schlange flatternden Seidenbänder an den Tafeln mit den Patriarchennamen in den vierteiligen Gewölbefresken in St. Maria Novella mit den lustig in der Luft flatternden, gleichfalls gekerbten oder zerknitterten Bändern an dem zeltartigen Baldachim des Königs auf dem Chantilly-Cassone; man vergleiche ferner den Gesichtstypus dieser Patriarchen, besonders Noës und Abrahams mit jenem Ahasvers, endlich die Gewänder mit den breiten, O-förmig sich öffnenden Ärmeln und die wie abwehrende Handbewegung (bei Abraham und dem König), und man wird auch hier wohl unzweifelhaft zu dem Schlusse kommen müssen, daß ein so apartes, ureigenes Formgefühl sich nicht wiederholen kann, daß somit auch der Esther-Cassone in Chantilly und Wien, ferner der Lukrezia-Cassone im Pitti-Palaste, endlich aber auch das zu letzterem gehörige Lukreziabild bei Pallavicini in Rom nur Werke eines und desselben Künstlers. und zwar Fillipino Lippis sein können! Berensons formenempfindliches Auge hat auch hier wieder eine Reihe von Bildern, die früher verschiedenen Künstlern zugeschrieben wurden, aufs richtigste zusammengestellt und ich betrachte seinen Aufsatz über Amico di Sandro, der so viel Staub aufgewirbelt hat, als einen der wertvollsten Beiträge zur Kenntnis — Filippino Lippis.

2) **Przeoczony Rubens: Król polski Zygmunt III. poskramiający kacerstwo.** ***(Ein übersehener Rubens: König Sigismund III. von Polen als Sieger über die Ketzerei).***

König Sigismund III. von Polen (1587—1632) war selbst ausübender Künstler. (Die betr. Literatur bei Rastawiecki: Słownik malarzy polskich 3 [1857] 95—101). Von seinen authentischen Bildern besitzt die fürstlich Czartoryskische Galerie zu Krakau eines, schon im 18 Jh. fälschlich als hl. Petrus bezeichnet, richtiger wohl als Allegorie auf die Erziehung des kgl. Prinzen zu deuten (der Philosoph führt einen gekrönten Knaben zum Tempel der Weisheit), das kgl. bairische Nationalmuseum in München: den Christusknaben auf Wolken

thronend (wird von den unten stehenden Heil. Ignatius Loyola und Fr. Xaver angebetet) und die Galerie Augsburg Nr. 202 die „Mater dolorosa“, vielleicht eher als hl. Lucia zu bezeichnen. Jeder Zoll ein Dilettant! Dr. v. Rebers Katalog (der k. Gemälde-Galerie in Augsburg. Amtliche Ausgabe 1899. S. 40) schreibt aber dem königlichen Maler in dieser Galerie noch ein zweites Bild zu: „203. Allegorie auf die Stiftung eines Jesuitenhauses“ und beschreibt es folgenderweise: „Rechts stehen zwei Jesuiten bei einer Kirche. In der Mitte befindet sich auf einer Estrade [richtiger: auf der Plattform der Kirche, zu der drei kreisförmige Stufen führen] ein Fürst, der zu einem links in Wolken schwebenden Fürsten emporblickt und mit der linken auf die gefesselte Gestalt der Häresie zeigt. Leinwand 57 cm Höhe, 47 cm Breite. Bestimmung unsicher. Im Inventar Tintoretto. Aus der kurf. Gal. zu München. (Vorzimmer)“.

Die meisterhafte Pinselführung, der kühne Schwung der Linien, die breitspurig, in glänzender Rüstung, im Hermelinmantel, goldenem Vließe und mit der Krone dastehende Reckengestalt des Fürsten, die Grandezza seiner Handhaltung, Pose und Geste, die Tiefenleitung der Landschaft zur Linken, die klare Disposition der Barockarchitektur mit den geraden und kreisförmigen Stufen und den auf hohe Sockel gestellten Säulen, die Nische mit der Gestalt der sitzenden Madonna, vor allem aber die grandiose Bildung des nackten, nur mit einem Lendentuche umgürteten, die Ketzerei personifizierenden Mannes mit dem gefesselten linken Arme und Fuße und der nach dem offenen Folianten greifenden Rechten, die maëstrose Macht der Muskelbildung dieser großartigen, auf den Stufen kauernden Figur machen es mir unmöglich, das Bild dem schwächlichen, ängstlich und kleinlich seine Bilder nach berühmten Mustern zusammenstoppelnden Dilettanten zuzuschreiben. Alle diese, wohl nur wegen des schlechten Zustandes des sehr nachgedunkelten Bildes übersehenen, ungewöhnlichen Vorzüge zwingen mich, vielmehr in diesem Bilde die Hand eines Künstlers allerersten Ranges, und zwar die des großen Peter Paul Rubens zu erkennen.

In diesem knappen Auszuge muß ich mich mit einer kurzen schematischen Zusammenstellung analoger Motive auf anderen authentischen Werken des Antwerpener Meisters begnügen. Ich verweise auf die Beschreibungen und Abbildungen der Bilder und Stiche in „L'oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins par Max Rooses. Anvers Maes. 5 Bde. 1886—1892“.

A. Architektonische Komposition und deren Detail.

Die sehr charakteristische Säule hier zur Linken des Königs finden wir mit den gleichen Maßen und Verhältnissen, mit dem nämlichen hohen Sockel, der quadratförmigen Platte u. s. w. und gleichfalls etwa in $^{2}/_{3}$ Höhe vom oberen Bildrahmen abgeschnitten, auf dem farbenprächtigen Bilde des Pitti-Palastes zu Florenz: „Les maux de la guerre (M. Rooses 4, 48)“, dann wieder zur Linken und Rechten einer Nische mit einer Madonnenstatue auf C. Galles Stiche nach „La Madonne“ (M. R. Nr. 201. 1, 266/7), gleiche Nischen mit einer bald stehenden, bald sitzenden Statue, als Bildhintergrund verwendet, haben wir in dem Eremitage-Bilde „Statue de Cérès dans une niche“ (Nr. 582. 3, 66) und in der Replik im Privatbesitze zu Hamburg (Nr. 583), sowie auf der Marter des hl. Laurentius in der Münchener Pinakothek (Nr. 468, 2, 317, Stich von Vorstermann). Die Stellung des Engels zu Füßen der Madonna ist sehr ähnlich auf der unbefleckten Empfängnis (Nr. 166. 4, 22).

Eine sehr merkwürdige, unmöglich zufällige Analogie in der Bildung sowohl der halbrunden als der breiten und geraden, beide Male nach rechts führenden Stufen ist wieder zwischen dem Augsburger Bilde einerseits und Christus vor Pilatus (Brüsseler Privatbesitz Nr. 283 a, 2, 62), wie auch auf dem rechten Flügel der großen Antwerpner Kreuzabnahme, dem Bilde der Darstellung im Tempel (Nr. 309. 2, 111. Tafel 60. 1, 236/7) andererseits zu konstatieren; hier und dort die gleiche scharfkantige, ausgesprochen ovale Kreisführung, mit den blinkenden Lichtern an den Rändern; auf dem Antwerpner Flügel gewahren wir übrigens eine weitere Analogie in dem aus dunkleren Quadraten und helleren Leisten gebildeten Marmorfußboden.

B. Die Landschaft.

Auf der Augsburger Allegorie öffnet sich links der Blick auf eine weite Landschaft; die Stufen, der scharfe Rand der Kirchenmauer und der linke Bilderrand schließen sie in ein Rechteck ein, so daß man diese Landschaft wie durch ein hohes Fenster betrachtet. Genau so ist die Bildung und fensterartige Einfassung des gleichfalls weit entfernten landschaftlichen Bildes auf dem Madonnenbilde mit dem in ihrem Schoße knieenden Christusknaben in der Petersburger Eremitage. (Nr. 189. 1, 255/6. Tafel 68. 1, 256/7 nach dem Stiche Scheltes a Bolswert). Eine weitere Analogie finden wir

in dem Bilde der Münchener Pinakothek „Minerva. den Frieden vor dem Kriege beschützend", so wie (diesmal auf der rechten Bildseite) in dem fernliegenden Landschaftsbilde, das von dem stehenden Kriegsgotte, dessen fliegendem Mantel, dem Bildrande und dem Horizonte wie von einem quadratförmigen Rahmen eingefaßt wird (Nr. 826. 4, 46/7. T. 263 nach dem Stiche des B. L. Henriquez).

Die Landschaft des Augsburger Bildes bildet eine flache, weit in die Tiefe gezogene Ebene mit einem koppenartigen, oben eine Hochebene bildenden Berge, der sich nach links terassenformig eingeknickt herabsenkt. Genau dieselbe (diesmals nach links) herabfallende, in der halben Höhe eingeknickte und dann wieder sanft nach unten verlaufende Linie des Bergabhanges finden wir auf dem Madrider Bilde mit der Legende Rudolfs von Habsburg (Nr. 815. 4, 30/1. T. 259 nach einer Lithographie Asselneaus). Auf beiden Landschaftsbildern ist die Linie des Berg-, bezw. des Hügelabhanges durch Berg und Hügel parallel durchziehende Furchen mehrmals wiederholt. Den gleichen Bergabhang und die gleichen Parallelen bietet auch die überaus groß komponierte Landschaft mit dem der Insel der Phäaken sich nähernden Ulysses in der Pitti-Galerie zu Florenz (N. 1200. 4, 388. T. 346 nach dem Stiche Auberts).

C. Die figurale Komposition.

Die Reihenfolge der Gestalten, auf deren Analogien mit anderen Rubensbildern hier in Kürze zu verweisen ist, ist durch die Diagonale, die wir in so vielen Figuren- wie Landschaftsbildern Rubens' so augenfällig ausgedrückt finden, vorgeschrieben, am aufdringlichsten wohl in der soeben erwähnten Pitti-Landschaft mit Ulysses. Diese Diagonale können wir sogar an einigen großen Porträts feststellen, so in dem herrlichen Bilde der Helene Fourment mit dem nackten Knaben im Federbarett, dem weltbekannten Juvel der Münchener Pinakothek von 1638. Auch Breitbilder wie die „Maux de la guerre" im Pitti-Palast werden von einer energisch markierten Diagonale durchzogen.

Das Augusburger Bild weist in seiner Gesamtkomposition mit dem Bilde der Geschichte der Maria de Medicis, (mit dem es vermutlich gleichzeitig entstanden ist), auf dem Heinrich IV. dargestellt ist, wie er von Hymen und Putten das Bildnis der fürstlichen Braut empfängt, weitgehende Übereinstimmungen auf, und

zwar auch bezüglich des diagonalen Aufbaues der Figuren; auf dieser diagonalen Linie findet unser Auge sogleich die sozusagen selbstverständliche Verbindung zwischen der auf Gottes Erde fest und frei dastehenden Hauptfigur und den auf Wolken schwebenden und sitzenden Gestalten. Die Hauptquerlinie beginnt in der rechten Schulter des bequem in den Wolken sitzenden Heiligen, durchzieht seine weitgeöffnete Linke, den weit vorgestreckten linken Arm und die energisch weisende Linke des Königs und endet mit geometrischer Genauigkeit auf der rechten Schulter des nach rechts blickenden Jesuitenpaters. Die Nebenlinie, dem gemeinsamen Focus entspringend, durchzieht das Knie des Heiligen, wird dann von der den Kommandostab führenden Rechten des Königs, der mächtig vorgereckten linken Schulter und dem linken Knie des Ketzers aufgenommen und verläuft zu Füßen des erwähnten Jesuiten.

Die Gestalt des auf Wolken so lässig und bequem dasitzenden Heiligen ist durch den Gott Vater auf der „Rückkehr aus Ägypten" (Nr. 183. 1, 246/7. Gest. von Schelte a Bolswert) authentisiert; am wandernden Christusknaben desselben Bildes, (jetzt im New-Yorker Metropolitan Museum), gewahren wir auch die gleiche charakteristische, den ganzen Unterkörper durchziehende Querfalte, wie sie hier der Mantel des Heiligen wirft. Die gleiche Querfalte wirft auch das Kleid der in der Mitte der „Société élégante" sitzenden Dame (Nr. 835. 4, 63. T. 267).

Sehr auffallend ist die von unten gesehene, wie segnend weit geöffnete Linke, deren gespreizte Finger auf dem Bilde in raschen, fetten Pinselstrichen mit der vollen Sicherheit und Hast eines vollendeten, formsicheren Meisters hingeworfen sind. Für dies Motiv sind zahlreiche Belege im Rubenswerk zu finden. Ich stelle hier einige zusammen. Die Linke Abrahams (Nr. 107. 1, 127. T. 29), die Rechte Christi auf der Berliner „Auferweckung des Lazarus" (Nr. 263. 2, 43. T. 4), viermal an verschiedenen Händen auf dem Stiche des Boëtius a Bolswert nach Rubens' Umzeichnung desselben Bildes (T. 5. 2, 43/4), fünfmal auf Mariae Himmelfahrt in Düsseldorf (Nr. 358. 2, 170. T. 123), die Linke des heil. Ignatius auf dem Wiener Bilde (Nr. 454. 2, 289. T. 153), die Rechte des Königs auf dem Raub der Sabinerinnen in der Londoner National Gallery (Nr. 803. 4, 18. T. 254) u. s. w.

Die gesenkte Haltung der Rechten (mit dem Marschallstabe, dem Abzeichen der fürstlichen Würde) ist genau die gleiche, wie

am „Christ à la paille“; in beiden Fällen ist die parallele Stellung der langgestreckten Daumen und Zeigefinger ungemein typisch.

Der voll Anmut und Würde auf der Plattform vor der Kirchennische dastehende Fürst ist ein echt Rubensscher Typus. Sein Seitenstück ist Heinrich IV. auf der Geschichte der Maria von Medicis. Genau die gleiche königliche Gestalt in identischer Tracht, (glänzende Rüstung, darüber ein bis an die Knie reichender Mantel mit freien Ärmeln, Hermelinkragen, goldenes Vließ, breites langes Schwert) finden wir auf der „Thèse en l'honneur de l'ordre de St. François (Nr. 1231. 5, 37. T. 354).

Zu Füßen dieser echt fürstlichen Gestalt sitzt auf der ersten Stufe der runden Freitreppe der Unhold als Personifikation der Häresie.

Er ist nackt, nur ein Tuch deckt seine Lenden, den linken Schenkel und das rechte, die volle Sohle zeigende vorgestreckte Bein; das linke Bein ist angezogen. Eine Kette ist mittelst schwerer Spangen am linken Fuße und Handgelenke befestigt, die Linke legt sich auf den stark nach vorn übergebeugten Rücken, so daß die großartige Muskulatur am ganzen linken Arme und linken Rückenteile sichtbar wird. Übrigens ist auch diese Partie von einem von rechts hereinfallenden Lichtstrahle hell beleuchtet; infolgedessen ist auch die hagere muskulöse Brust tief beschattet. Der mit einem gewundenen Tuche umbundene, kurzhaarige Kopf wendet sich nach links gegen den großen, auf der zweiten Stufe liegenden Folianten mit den steifen abstehenden Blättern, auf dem der rechte, weit vorgestreckte Arm mit geschlossener Faust aufruht. Diese Gestalt ist Fleisch und Blut der Rubensschen Kunst, wovon diese Beschreibung allein schon überzeugen dürfte. Aus den etwa 50 Analogien dieser Gestalt, die das Rubenswerk aufweist, greife ich nur die folgenden, besonders charakteristischen, heraus.

Auf der Auferstehung zu Antwerpen die analoge Bildung des ebenfalls besonders scharf beleuchteten Rückens und Armes des im ersten Plan sich mit beiden Armen aufstützenden Mannes (Nr. 334; 2, 145, T. 115); dann Brust, Arme und Fuß Simsons auf dem Bilde der Münchener Pinakothek (Nr. 116, 1, 144, T. 33), Rücken und Arm der trunkenen Faunin (ebenda Nr. 754, M. Rooses 676, 3. 158, T. 206); ferner finden wir die gleiche Bildung des nackten männlichen Körpers überhaupt, besonders des Rückens und des Armes, sowie die Stellung der Füße und das Lendentuch wieder an dem

rechts knieenden Schlächter auf dem Bilde der Liechtenstein-Galerie mit dem den Haruspex befragenden Decius (Nr. 708, 3, 196, T. 218), die gleichen Motive, überdies noch die auf den Rücken gelegte, gefesselte Linke, im vierten folgenden Bilde derselben Serie, mit der Bestattung des Decius, ebenso auch auf der „Félicité de la Régence" der Mediceischen Serie im Louvre (Nr. 745, 3, 244, T. 237). Zu vergleichen ist auch die „blinde Wut", ein nackter Mann mit verbundenen Augen, mit drohender Geberde Schlangen schwingend, auf der „Conclusion de la paix" (ebenda Nr. 749, 3, 249, T. 238). Eine geradezu frappante Ähnlichkeit endlich ist festzustellen an dem mit dem linken Fuß knieenden nackten Sklaven mit den rückwärts gefesselten Armen am Giebel der Frontseite der Triumphpforte Ferdinands (Nr. 782, 3, 310, T. 246).

Der große aufgeschlagene Foliant mit den wenigen sehr steifen Blättern findet sich genau so, wie auf dem Augsburger Bilde, wieder auf den „Kirchenvätern" der Westminstergalerie (Nr. 51, 1, 67, T. 19) u. ö. Selbst die bescheidenen Zuschauer auf der rechten Bildseite, die beiden uns den Rücken zuwendenden Jesuitenpatres haben ihre Doppelgänger in den beiden Kardinälen links an der Säule auf (der Taufe Konstantins und auf) der Krönung der Maria de Medicis (Nr. 729 und 739, 3, 215 und 235, T. 225, 233).

Die richtige Deutung der Handlung macht uns auch das merkwürdige Übersehen der Rubensschen Handschrift auf diesem Bilde einigermaßen erklärlich. Nicht der Maler des Bildes ist König Sigismund III Wasa von Polen, wohl aber dessen Hauptfigur. Ihn haben wir uns also in dem Manne in fürstlicher Tracht zu denken; der in den Wolken sitzende Fürst ist aber sein Patron, der hl. Sigismund, Herzog von Burgund. Dies bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. König Sigismunds Begünstigung der Jesuiten in Polen und die mit deren Hilfe nach vielen Mühen von ihm erreichte Unterdrückung der Reformierten, Dissidenten, Arianer und Orthodoxen sind allgemein bekannte Tatsachen.

Diese Bildskizze der Augsburger Galerie ist somit eine eigenhändige Arbeit des großen P. P. Rubens, und zwar wahrscheinlich im Herbst 1624 in Brüssel entstanden. Damals weilte Prinz Wladislaw, der spätere König Wladislaw IV (1632—1648) bei seiner Base Isabella, der Regentin der Niederlande. Rubens porträtierte ihn (das Porträt jetzt im Palazzo Durazzo in Genua Nr. 1078, 4, 282/3,

T. 319), und in dem Tagebuch des Pac, eines der Reisebegleiter, finden wir einige Beiträge zum Verhältnisse Wladislaws zu Rubens. Pac und Dönhoff, oder zwei andere vornehme Polen aus dem Gefolge Wladislaws, hat Rubens in dem (jetzt in Cobhem-House bei Earl Darnley befindlichen) Bilde „Cyrus und Thomyris" (Nr. 701, 4, 3/4, T. 242) dargestellt. Das Bild können wir jetzt somit genauer datieren; nicht nur auf „1623 environ", wie Max Rooses vermutet, sondern sicher auf 1624/5. Damals wird auch Wladislaw wahrscheinlich diese, die zelotische Orthodoxie seines königlichen Vaters verherrlichende „These" bei Rubens wohl als Vorlage für einen Stich, für ein Wandgemälde oder ein verschollenes Bild bestellt und erhalten haben. Dem Bilde sieht man auch sehr die große Eile und Flüchtigkeit der drängenden Ausführung an; auch die dunkle Färbung erklärt sich nun von selbst durch die übermäßige Anwendung des Siccativs.

4\. THADDAEUS SINKO. **Źródła przykładów Reja w „Żywocie człowieka poczciwego".** *(Die Quellen der Beispiele in Reys „Das Leben des rechtschaffenen Menschen").*

Die zahlreichen (über hundert) Beispiele und Apophthegmen, mit denen Rey seine moralisierenden Betrachtungen beleuchtet, sind noch von niemandem in Bezug auf ihre Quellen untersucht worden. Der Verfasser untersucht nun diejenigen humanistischen Sammlungen der *exempla* und *apophthegmata,* die Rey vorliegen konnten, wie die von Fulgosius (1509), Brusonius (1516), Erasmus (1531), Lycosthenes (1559) und kommt auf Grund einer methodischen Analyse des Kapitels über die Schmeichler zu der Überzeugung, daß nur in des Lycosthenes: *Apophthegmatum ... loci communes* alle diejenigen Versionen beisammen stehen, die von Rey berücksichtigt werden. Nachdem er auf diese Weise die Hauptquelle festgestellt hat, auf die über 80 Beispiele zurückgeführt werden können, vergleicht er Reys Bearbeitung mit den Originalen und weist hin auf zahlreiche Kontaminationen, seltene Mißverständnisse und manche Discrepanzen. Neben Lycosthenes benützte Rey einigemal den Valerius Maximus, auch Cicero und Seneca (den Philosophen), aber nur in denjenigen Partien, die er wegen der moralisierenden Ausführungen benützt. Manche antike Erzählung erinnert

stark an die Version der *Gesta Romanorum*. Diesen verdankt Rey die Geschichte von den sonderbaren Fügungen Gottes, die er schon in einem früheren Werke („Wizerunek" IX 381 ff) angeführt hat. Auch eine Anekdote ist von ihm schon früher (in „Figliki") erzählt worden. Die beiden Beispiele werden eingeleitet durch die Formel: „Es wird erzählt", eine Eigentümlichkeit, die noch bei fünf anderen Anekdoten, die nicht antik sind, vorkommt. Die antiken Beispiele stehen entweder ohne jede Quellenangabe, oder beginnen mit den Worten: „Wir lesen", „Es wird geschrieben". Die Untersuchung zeigt, daß die letztgenannte größere Gruppe auf die schriftliche Tradition zurückgeht, während die erste der mündlichen angehört.

---

5. Mgr. L. CHOTKOWSKI. **Historya polityczna dawnych klasztorów panieńskich w Galicyi (1773—1848).** ***(Politische Geschichte der älteren Nonnen-Klöster in Galizien (1773—1848)).***

Die Haupt-Quelle für diese Arbeit bieten die Akten der ehemaligen vereinigten Böhmisch-Österreichischen Hofkanzlei und und der Galizischen Hofkanzlei, welche im geheimen Archive des k. k. Kultus- und Unterrichts-Ministeriums in Wien aufbewahrt werden und dem Verfasser seitens des k. k. Ministeriums zum Studium zugänglich gemacht wurden. Die Kloster-Akten Galiziens umfassen mehrere Fascikel „Generalia" und 17 Fascikel der besonderen Orden. Die Akten der Nonnen-Klöster bilden 4 Fascikel mit 284 Akten-Konvoluten, deren einzelne über 28 Pfund gewogen haben.

Die Literatur der Klostergeschichte ist überhaupt nicht sehr stark, doch haben einzelne Nonnen-Klöster Monographien, welche zwar mehr hagiographischer Richtung sind, dennoch aber zum Verständnisse der amtlichen Verordnungen, sowie zum Zusammenhange der Erzählung benutzt werden mußten. Sie werden in dem kritischen Apparate, ebenso wie die Signatur und Nummer einer jeden Verordnung, zitiert.

Das Werk zerfällt in 2 Bücher, deren erstes die Geschichte der Aufhebung der 15 Nonnen-Klöster, das zweite Buch aber die Geschichte der übrig gebliebenen Nonnen-Klöster enthält. In der Vorrede werden die politisch-juridischen Grundsätze, welche bei

der Aufhebung dieser Klöster maßgebend waren, die Entstehung des galizischen Religionsfonds als Eigentümers des eingezogenen Kloster-Vermögens, dessen Verwaltung, das wachsende Defizit und dessen Ursachen besprochen.

Das December-Dekret 1781 befahl, alle beschaulichen Nonnen-Klöster aufzuheben. Drei Januar-Dekrete 1782 bezeichneten die Modalitäten, unter welchen die „Abolition“ vorgenommen werden sollte. Das galizische Gubernium, resp. Graf Brigido, hatte den Auftrag, diejenigen Klöster vorzuschlagen, welche aufgehoben werden sollten. So wurden denn am 3 Februar 1782 sechs Nonnen-Klöster aufgehoben, und zwar in Lemberg: die barfüßigen so wie die beschuhten Karmeliterinnen und die Klarissinnen; ferner die Klarissinnen in Zamosc, Tarnow und Alt-Sandez. Das Vermögen jedes dieser Klöster wird genau angegeben, die Personalzustände der Nonnen, ihr weiteres Schicksal, sowie die Verwendung der Klostergebäude nach der Abolition, erzählt.

Das Kloster der Klarissinnen in Alt-Sandez besaß als Dotation von der Stifterin Königin Kunegunde 53 Dörfer. Es wurde nach 29 Jahren (1811) reaktiviert, doch blieb sein Vermögen Eigentum des Religionsfonds, welcher deshalb den Nonnen jährliche Pension zahlen mußte. Das galiz. Gubernium zahlte aber weniger als vorgeschrieben war und suchte immer die Zahl der Nonnen so gering wie möglich zu halten. Erst 14 Jahre nach der Reaktivierung erlaubte man dem Konvent, 4 Novizen aufzunehmen, als die Kloster-Gemeinde bereits dem Aussterben nahe war.

Kraft des kaiserl. Dekrets v. 24 Juni 1782 wurden am 6 September d. J. neun Klöster aufgehoben und zwar die Kanonissen des hl. Augustin in Lemberg, trotzdem sie kein beschauliches Leben führten und ein Hospital unterhielten; dann die Brigittinnen in Lemberg, Sambor und Sokal. Das Vermögen dieser Nonnen wurde eingezogen, ihre Landgüter teils verkauft, teils verpachtet. Da sie alle aus Galizien emigrierten, hatte der Religionsfond keine Sorge um ihre weitere Verpflegung. Für ihre in der Republik Polen gelegenen Güter bekam der Fiskus eine Entschädigung auf Grund der Petersburger Konvention (1784), infolge deren „wechselseitige Gütereinziehung“ erfolgte. An demselben Tage wurde das Kloster der Benediktinerinnen in Jaroslau aufgehoben. Das Vermögen (188. 694 fl.) wurde eingezogen. Alle (38) Nonnen blieben aber in Galizien und der Religionsfond mußte

ihnen lebenslängliche Pension zahlen. Das vom Grafen Brigido projektierte Versammlungshaus für die „Ex-Nonnen“ kam nicht zustande. Die Dominikaner-Nonnen in Lemberg brachten dem Religionsfond ein Vermögen, welches auf 272.374 fl. geschätzt, in Wirklichkeit aber noch größer war. Zwei Güter-Komplexe (Zboiska und Gluchowice) blieben in Verwaltung der Domänen-Administration. Das Klostergebäude war für das General-Seminar, der Garten für den botanischen Garten der dortigen medizinischen Fakultät bestimmt, später aber parzellenweise verkauft und eine neue Straße eröffnet. Die Dominikaner-Nonnen in Przemyśl und Żołkiew wurden an demselben Tage aufgehoben. Die Dominikaner-Nonnen in Belz sollten die Ordensregel der Ursulinerinnen annehmen. Zu diesem Zwecke wurden drei Ursulinerinnen aus Prag geholt, doch dieser Versuch scheiterte und das Kloster wurde (1784) aufgehoben. Ihr Vermögen war auf 84.146 fl. 3 kr. geschätzt, an Kapitalien hatten sie 61.275 fl. Ihre Kirche bekam die ruthenische Pfarre, ihr Kloster wurde (nach 30 Jahren) als Ruine an den Magistrat verkauft. Alle diese Nonnen wanderten aus Galizien aus und verursachten dem Religionsfond keine Kosten.

Die Basilianer-Nonnen (griech.-kathol.) in Galizien hatten (1782) nur noch 6 Klöster (früher neun). Alle diese Klöster waren sehr arm. Graf Brigido hatte alle zur Aufhebung vorgeschlagen, hat aber nachher den Vorschlag zurückgenommen, denn der Religionsfond hätte die Nonnen ernähren müssen. Sie wurden deshalb auf den Aussterbe-Etat gesetzt. Nur ein einziges in Smolnica, das reichste unter ihnen, dessen Vermögen aber nur 2647 fl. betrug, wurde aufgehoben. Diese Nonnen besaßen auch sehr wenig Bildung, einige konnten kaum polnisch lesen. Zwei Klöster in Słowita und Jaworowo wurden später (1825) auf Betreiben des Metropoliten (Kardinals) Lewicki reaktiviert.

(II Buch). Den zurückgelassenen Benediktinerinnen-Klöstern in: Lemberg, Przemyśl, Staniątki sowie den armenischen Benediktinerinnen und den Sakramentinerinnen in Lemberg wurde (durch Hofdekret v. 24 Juni 1782) die weitere Existenz unter der Bedingung gegönnt, daß sie öffentliche Mädchenschulen eröffnen und deutschen Unterricht erteilen sollten. Das Hofdekret v. 25 Juni 1784 verbot, solche Novizen aufzunehmen, welche der deutschen Sprache nicht mächtig waren. Auch ward das Verbot

Maria Theresias, Novizen vor dem 24 Lebensjahre aufzunehmen, im J. 1783 und 1797 sogar unter 300 fl. Strafe erneuert. Die Nonnen mußten deshalb jüngere „Postulantinnen“ aufnehmen, welche die deutsche Sprache erlernten, bevor sie zum Noviziat aufgenommen wurden. Trotzdem diese Nonnen-Klöster öffentliche Normalschulen unentgeltlich unterhielten, mußten sie noch hohe Abgaben und große Konfirmations-Taxen bei jeder neuen Wahl einer Äbtissin zahlen. Sie wurden (wider Hofdekret 1790) genötigt, ihre Kapitalien den Privatpersonen zu kündigen und in Staatsobligationen, welche um die Hälfte weniger Zinsen brachten, anzulegen. Nach dem Finanzpatente 1811 ward deshalb ihr Vermögen um zwei Drittel vermindert, die meisten gerieten deshalb in große Geldnot.

Die Benediktiner-Nonnen in Lemberg hatten Rückstände in den Abgaben nach 1811, und der Gouverneur Graf Taaffe ließ die Güter des Klosters durch Kasimir Badeni verwalten. Die Äbtissin protestierte dagegen; infolge der vielen Berichte, Protokolle u. s. w. entstand ein Akten-Konvolut von 28 Pfund. Die folgende Äbtissin mußte für ihre Wahl 4280 fl. zahlen. Sie hieß Josefa Kuhn, war nicht kanonisch gewählt, hat sich schlecht aufgeführt und hat Lemberg verlassen. Die neue Wahl kostete 3901 fl. Die Taxe wurde aber ratenweise gezahlt.

Die Benediktiner-Nonnen in Przemyśl waren arm und wählten deshalb keine Äbtissin bis 1837. Die Wahl wurde tax-frei erlaubt. Dabei hat der Fiskus durch 58 Jahre die Zinsen, welche dem Klostern gebührten, vorenthalten. Als ihr Klostergebäude ganz baufällig wurde, erhielten sie (1842) einen Beitrag vom Religionsfond.

Die Benediktinerinnen in Staniątki unterhielten eine Kloster-Schule und eine Dorfschule für Mädchen. Sie waren sehr reich dotiert, gerieten aber nach dem Finanzpatente 1811 in Geldnot. Der Fiskus hatte von diesem Konvente 15000 fl. jährliches Einkommen. Die Entschädigung für die in der Republik Polen verlorenen Güter, ward in W. W. statt in Conv. M. gezahlt. Bei der Wahl der Äbtissin (1843) mußte das Kloster 8886 fl. Taxe zahlen.

Die armenischen Nonnen in Lemberg haben im XVII Jahrh. die Regel des hl. Benedikt angenommen. Dem kaiserl. Juni-Decret (1782) zufolge eröffneten sie eine Normal-Schule, welche von 479 Mädchen besucht war. Die Notlage in diesem Konvente war so groß, daß sogar das gemeinschaftliche Leben aufhörte

(1823). Nach vielen Gesuchen, Untersuchungen und Berichten wurde (1843) dem Kloster eine stabile Dotation von 387 fl. gewährt.

Die Benediktiner-Nonnen de adoratione SS. Sacramenti in Lemberg, waren ein Zweig der Sakramentinerinnen in Warschau, deren Stiftung der Königin Marie Kasimira auf Gütern versichert war, welche in Galizien lagen und deshalb zum Religionsfond eingezogen wurde. Um diese Stiftung zu retten, gingen zwei Sakramentiner-Nonnen aus Warschau nach Paris, sammelten dort eine Klostergemeinde und kamen nach Lemberg. Die Erlaubnis dazu gab Josef II auf Wunsch seiner Schwester, der Königin Marie Antoinette, ließ sogar die großen Reisekosten bezahlen und ein zweites Kloster für die französischen Sakramentinerinnen errichten. Plötzlich (7. VIII 1787) wurde dieses Kloster aufgehoben. Die Sakramentinerinnen in Lemberg bekamen die Kasimirische Stiftung ausgezahlt, doch wurde ihnen ein Teil vorenthalten. Auch wurden sie 60 Jahre lang um ihre Prozente verkürzt. Als ihr Kloster (1824) einer Feuersbrunst erlag, baten sie um eine Anleihe (6000 fl.).

Den Gegenstand des fünften Teiles der Arbeit bilden die Barmherzigen Schwestern, welche Josef II anstatt der aufgehobenen Nonnenklöster, doch „ohne allen Geldzwang", zu vermehren beabsichtigte. Sie hatten in Galizien vor der Teilung Polens Häuser in Lemberg, Brody und Mariampol. Die Häuser in Rozdol, Zamość und Przeworsk wurden unter der Regierung Josefs II., aber von Privatpersonen, gegründet. Hofrat Margelik („galizischer Referent" genannt) hatte die Aufhebung der Barmherzigen Brüder in Przemyśl, Zamość und Zebrzydowice vorgeschlagen; ihre Stelle sollten die Barm. Schwestern einnehmen. Die Brüder wurden aufgehoben, doch kamen die Schwestern nicht an ihre Stelle. In Neu-Sandez wurde die Abtei der Prämonstratenser auf Vorschlag des nominierten Bischofs von Tarnow, Duvall, aufgehoben. Das Kloster sollten die Barm. Schwestern einnehmen; doch kam es nicht dazu. Das Kloster bekamen 1831 die Jesuiten. Für 7 Häuser der Barm. Schwestern wurde von Josef II (1785) ein jährlicher Beitrag von 500 fl. bewilligt. Diesen Beitrag bekamen sie nach 1811 in W. W., also nur mit 200 fl., ausgezahlt. Kaiser Franz erklärte (1802), daß sie auf keine Unterstützung mehr hoffen dürften.

Die Dames de Sacré Coeur in Lemberg sind das einzige Nonnen-Kloster, welches in diesem Zeitraume gegründet wurde (1843). Erzbischof Pichtek hatte sie, mit Vorwissen des General-

Gouverneurs, Erzh. Ferdinands, der auch einen Geldbeitrag gewährte, von Paris kommen lassen. Als es sich aber um die definitive Bestätigung handelte, wurden sie nur probeweise belassen. Dadurch war aber ihr Pensionat frei von staatlicher Aufsicht. Dem Freiherrn Krieg waren sie verhaßt und er verstand den neuen Gouverneur, den Grafen Stadion, so sehr aufzureizen, daß er ihnen die „Winkelschule“ zu schließen befahl. Trotz der Gegenwirkung Erzh. Ferdinands wurde diese Maßregel Stadions vom Kaiser Ferdinand (16. V. 1848) bestätigt. Graf Goluchowski ließ sie ruhig abwarten und 1849 eröffneten sie ihr Pensionat von neuem.

Nakładem Akademii Umiejętności.

Pod redakcyą
Sekretarza Generalnego Bolesława Ulanowskiego.

Kraków, 1905. — Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod zarządem J. Filipowskiego.

31 Marca 1905.

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE
1873—1902

Librairie de la Société anonyme polonaise

(Spółka wydawnicza polska)

à Cracovie.

Philologie. — Sciences morales et politiques.

»Pamiętnik Wydz. filolog. i hist. filozof.« *(Classe d. philologie, Classe d'histoire et de philosophie. Mémoires)*, in 4-to, vol. II—VIII (38 planches, vol. I épuisé). — 118 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. filolog.« *(Classe de philologie. Seances et travaux)*, in 8-vo, volumes II—XXXIII (vol. I épuisé). — 258 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. hist. filozof.« *(Classe d'histoire et de philosophie. Séances et travaux)*, in 8-vo, vol. III—XIII, XV—XLII, (vol. I. II. XIV épuisés, 61 pl.) — 276 k.

»Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.« *(Comptes rendus de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne)* in 4-to, vol. I—VI (115 planches, 1040 gravures dans le texte). — 77 k.

»Sprawozdania komisyi językowej.« *(Comptes rendus de la Commission de linguistique)*, in 8-vo, 5 volumes. — 27 k.

»Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce.« *(Documents pour servir à l'histoire de la littérature en Pologne)*, in 8-vo, 10 vol. — 57 k.

Corpus antiquissimorum poëtarum Poloniae latinorum usque ad Joannem Cochanovium, in 8-vo, 4 volumes.

Vol. II, Pauli Crosnensis atque Joannis Visliciensis carmina, ed. B. Kruczkiewicz. 4 k. Vol. III. Andreae Cricii carmina ed. C. Morawski. 6 k. Vol. IV. Nicolai Hussoviani Carmina, ed. J. Pelczar. 3 c. — Petri Roysii carmina ed. B. Kruczkiewicz. 12 k.

»Biblioteka pisarzów polskich.« *(Bibliotheque des auteurs polonais du XVI et XVII siècle)*, in 8-vo, 41 livr. 51 k. 80 h.

Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes. — 162 k.

Vol. I, VIII, Cod. dipl. eccl. cathedr. Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. II, XII et XIV. Cod. epistol. saec. XV ed A. Sokołowski et J. Szujski; A. Lewicki. 32 k. — Vol. III, IX, X, Cod. dipl. Minoris Poloniae, ed. Piekosiński. 30 k. — Vol. IV, Libri antiquissimi civitatis Cracov. ed. Piekosiński et Szujski. 10 k. — Vol. V, VII, Cod. diplom. civitatis Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. VI, Cod. diplom. Vitoldi ed. Prochaska. 20 k. — Vol. XI, Index actorum saec. XV ad res publ. Poloniae spect. ed. Lewicki. 10 k. — Vol. XIII, Acta capitulorum 1408—1530) ed. B. Ulanowski. 10 k — Vol. XV, Rationes curiae Vladislai Jagelonis et Hedvigis, ed. Piekosiński. 10 k.

Scriptores rerum Polonicarum, in 8-vo, 11 (I—IV, VI—VIII, X, XI, XV, XVI, XVII) volumes. — 162 k.

Vol. I, Diaria Comitiorum Poloniae 1548, 1553, 1570. ed. Szujski. 6 k. — Vol. II, Chronicorum Barnardi Vapovii pars posterior ed. Szujski. 6 k. — Vol. III. Stephani Medeksza commentarii 1654 — 1668 ed. Seredyński; 6 k. — Vol. VII, X, XIV, XVII Annales Domus professae S. J. Cracoviensis ed. Chotkowski. 14 k. — Vol. XI, Diaria Comitiorum R. Polon. 1587 ed A. Sokołowski 4 k. — Vol. XV. Analecta Romana, ed. J. Korzeniowski. 14 k. — Vol. XVI. Stanislai Temberski Annales 1647—1656, ed. V. Czermak. 6 k.

Collectanea ex archivo Collegii historici, in 8-vo, 8 vol. — 48 k.

Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes, — 156 k.

Vol. I, Andr. Zebrzydowski, episcopi Vladisl. et Cracov. epistolae ed. Wislocki 1546—1553. 10 k. — Vol. II, (pars 1. et 2.) Acta Joannis Sobieski 1629—1674, ed. Kluczycki. 20 k. —

Vol. III, V, VII, Acta Regis Ioannis III (ex archivo Ministerii rerum exterarum Gallici) 1674—1683 ed. Waliszewski. 30 k. — Vol. IV, IX, (pars 1. et 2.) Card. Stanislai Hosii epistolae 1525—1558 ed. Zakrzewski et Hipler. 30 k. — Vol. VI, Acta Regis Ioannis III ad res expeditionis Vindobonensis a. 1683 illustrandas ed. Kluczycki. 10 k. — Vol. VIII (pars 1. et 2.), XII pars 1. et 2.), Leges, privilegia et statuta civitatis Cracoviensis 1507—1795 ed. Piekosiński. 40 k. Vol. X, Lauda conventuum particularium terrae Dobrinensis ed. Kluczycki. 10 c. — Vol. XI, Acta Stephani Regis 1576—1586 ed. Polkowski. 6 k.

Monumenta Poloniae historica, in 8-vo imp., vol. III—VI. — 102 k.

Acta rectoralia almae universitatis Studii Cracoviensis inde ab anno MCCCCLXIX, ed. W. Wisłocki. T. I, in 8-vo. — 15 k.

»Starodawne prawa polskiego pomniki.« *(Anciens monuments du droit polonais* in 4-to, vol. II—X. — 72 k.

Vol. II, Libri iudic. terrae Cracov. saec. XV, ed. Helcel. 12 k. — Vol. III, Correctura statutorum et consuetudinum regni Poloniae a. 1532, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. IV, Statuta synodalia saec. XIV et XV, ed. Heyzmann. 6 k. — Vol. V, Monumenta literar. rerum publicarum saec. XV, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VI, Decreta in iudiciis regalibus a. 1507—1531 ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VII, Acta expedition. bellic. ed. Bobrzyński, Inscriptiones clenodiales ed. Ulanowski. 12 k. — Vol. VIII, Antiquissimi libri iudiciales terrae Cracov. 1374—1400 ed. Ulanowski. 16 k. — Vol. IX, Acta iudicii feodalis superioris in castro Golesz 1405—1546. Acta iudicii criminalis Muszynensis 1647—1765. 6 k. — Vol. X, p. 1. Libri formularum saec. XV ed. Ulanowski. 2 k.

Volumina Legum. T. IX. 8-vo, 1889. — 8 k.

Sciences mathématiques et naturelles.

»Pamiętnik.« *(Mémoires)*, in 4-to, 17 volumes (II—XVIII, 178 planches, vol. I épuisé). — 170 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń.« *(Séances et travaux)*, in 8-vo, 41 vol. (319 planches). — 376 k.

»Sprawozdania komisyi fizyograficznej.« *(Comptes rendus de la Commission de physiographie)*, in 8-vo, 35 volumes (III. VI — XXXIII, 67 planches, vol. I. II. IV. V. épuisés). — 274 k. 50 h.

»Atlas geologiczny Galicyi.« *(Atlas géologique de la Galicie)*, in fol., 12 livraisons (64 planches) (à suivre). — 114 k. 80 h.

»Zbiór wiadomości do antropologii krajowej.« *(Comptes rendus de la Commission d'anthropologie)*, in 8-vo, 18 vol. II—XVIII (100 pl., vol. I épuisé). — 125 k.

»Materyały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne.« (*Matériaux anthropologiques, archéologiques et ethnographiques*), in 8-vo, vol. I—V, (44 planches, 10 cartes et 106 gravures). — 32 k.

Świętek J., »Lud nadrabski, od Gdowa po Bochnią.« *(Les populations riveraines de la Raba en Galicie)*, in 8-vo, 1894. — 8 k. **Górski K.**, »Historya piechoty polskiej« *(Histoire de l'infanterie polonaise)*, in 8-vo, 1893. — [illegible] k. 20 h. »Historya jazdy polskiej« (*Histoire de la cavalerie polonaise*), in 8-vo, 1894. — 7 k. **Balzer O.**, »Genealogia Piastów.« (*Généalogie des Piasts*), in 4-to, 1896. — 20 k. **Finkel L.**, »Bibliografia historyi polskiej.« (*Bibliographie de l'histoire de Pologne*) in 8-vo, vol. I et II p. 1—2, 1891—6. — 15 k. 60 h. **Dickstein S.**, »Hoëne Wroński, jego życie i dzieła.« (*Hoëne Wroński, sa vie et ses oeuvres*), lex. 8-vo, 1896. — 8 k. **Federowski M.**, »Lud białoruski.« (*L'Ethnographie de la Russie Blanche*), in 8-vo, vol. I—II. 1897. 13. k.

»Rocznik Akademii.« *(Annuaire de l'Académie)*, in 16-o, 1874—1898 25 vol. 1873 épuisé) — 33 k. 60 h.

»Pamiętnik 15-letniej działalności Akademii.« *(Mémoire sur les travaux de l'Académie 1873—1888)*, 8-vo, 1889. — 4 k.